13. Heft.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

TOBIAS STIMMERS

MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

VON

A. STOLBERG

MIT 3 NETZÄTZUNGEN IM TEXT UND 5 KUPFERLICHTDRUCKEN IN MAPPE



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1898.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
13. HEFT.

TOBIAS STIMMERS

MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

VON

A. STOLBERG

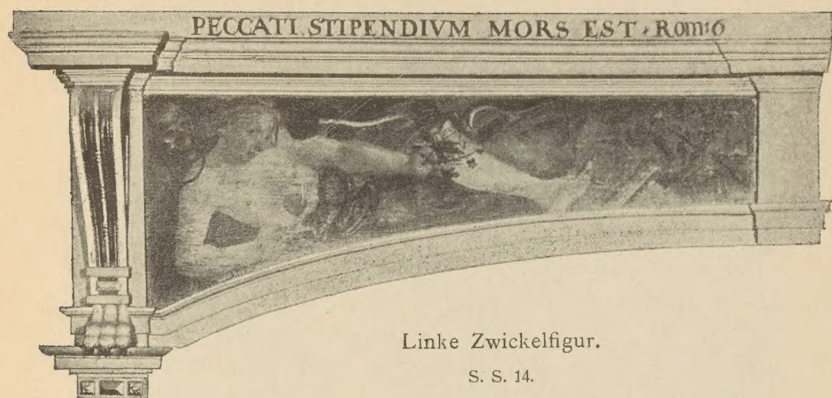
MIT 3 NETZÄTZUNGEN IM TEXT UND 5 KUPFERLICHTDRUCKEN IN MAPPE



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1898.

MEINEM LIEBEN

FRIEDRICH WERTHER.



Linke Zwickelfigur.

S. S. 14.

N des aufstrebenden sechzehnten Jahrhunderts zweiter Hälfte finden wir unter den Männern, die sich zu Strassburg in denkwürdiger Weise am Werke der Renaissance beteiligten, auch einige Schweizer: mit Einem von diesen beschäftigen sich die Ausführungen dieser Schrift.

Die Strassburger astronomische Münsteruhr nimmt nicht nur in der Geschichte der Mechanik, sondern auch in der Geschichte der Kunst einen Platz ein. Was wir über ihren Maler Tobias Stimmer wissen, ist immer noch nicht vollständig. Wenn ich im folgenden neben dem Zusammenfassen seiner Lebensgeschichte einen Beitrag zu der noch strittigen Lebensdauer des Meisters aus archivalischen Berichten bringe, so danke ich dies Resultat besonders der Mithilfe des Stadt-Archivars Dr. Winckelmann, der mir überhaupt die erste Anregung zu dieser Arbeit gab.

Es schien mir auch sonst wünschenswert die Bilder und Fresken an dem «Weltwunder» einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen, da dieselben in der Litteratur über die astronomische Uhr kaum erwähnt worden sind. Diese Arbeit ist verhältnissmässig undankbar gewesen, da man bei den ungünstigen örtlichen Beleuchtungsverhältnissen im Sommer wenig, im Winter so gut wie gar nichts von den Malereien gewahrt, aber gerade diese Verhältnisse geben für ihre Wiedergabe in Wort und Bild eine besondere Berechtigung. Recht mühsam, ohne künstliche Beleuchtung überhaupt nicht möglich, ist es Stimmers Münsterbilder am Ort zu studieren; kaum irgendwo kann eine eingehende Inaugenscheinnahme erschwerter sein als hier in dem stolzen Dom an den Ufern des Oberrheins. Die Bilder mussten zum grossen Teil im wahren Sinne des Wortes erst «an's Licht gezogen werden».

Diesen schlechten Lichtverhältnissen, der Höhe, in der die Bilder sind, bitte ich es zuzuschreiben, wenn trotz meiner Mühe einige Irrtümer zu berichtigen und einige Zusätze in der Einleitung zu geben sind, wofür es wegen bereits erfolgter Drucklegung nur an dieser Stelle noch Gelegenheit giebt. So hält Christus als «Weltenrichter» nicht Wage und Schwert, sondern Geissel und Schwert in der Linken. Weiter weise ich hier ergänzend, ohne einen Hauptwert darauf legen zu wollen, auf einige Compositionseigenheiten hin, welche sich merkwürdig in ein geometrisches Schema einfügen. Die hier eingedruckte Netzätzung[1] stellt das dritte und vierte Simsgemälde dar: das jüngste Gericht. Zu den auf Seite 11 und 12 besprochenen Compositionseigenheiten kommen noch andere hinzu. Erstens

---

1 Dieses Cliché ist nach einem der ersten photographischen Versuche gemacht und soll lediglich als Skizze dienen, wozu noch die Linien eingerissen worden sind.

gipfelt der ganze Entwurf im Haupte Christi: ein über der unteren Kante des unteren Bildes errichtetes gleichseitiges



Dreieck hat seinen Scheitel im Scheitel Christi.[1] Zweitens:

---

1 Wenn auf der Abbildung die oberen Teile der Seitenlinien nicht die Verlängerungen der unteren sind, so hat dies seinen Grund darin,

die Seiten dieses Dreiecks begrenzen die Personificationen der «Hoffnung» und der «Sünde». Die dunklen Gewänder dieser Frauengestalten bilden mit dem ebenfalls dunklen Untergewand Christi ein dem gleichseitigen Dreieck paralleles Farbendreieck. Drittens liegen die Christi Thron flankierenden Gestalten des Teufels und des Auferstehenden mit Füssen und Köpfen auf dem Bogen eines Kreises, dessen Centrum auch der Mittelpunkt der Dreiecksbasis und der Fusspunkt der beide Gemälde halbierenden Verticalen ist.

Die Abbildungen am Anfang und am Schluss dieser Vorbetrachtung, sowie auch die eingedruckte, geben noch eine Anschauung von der Umrahmung der Gemälde. Ihre Ornamentik ist die der Renaissance. Man sieht wie in den Schmuckteilen der neue Stil in Deutschland Herrschaft gewonnen hat, während der Aufbau der Uhr, dann besonders das Ausklingen des Mittelturms in den gothischen Helm, noch an die Zeit der Gothik mahnt.

Ausser den lateinischen Originalbeischriften schien es mir gut für die in Kupferlichtdrucken beigegebenen religiösen Bilder noch kürzere Deutsche Benennungen zu wählen, die mit Dasypodius' nicht ganz deutlichen Bezeichnungen nur teilweise übereinstimmen. Die in der Obernetterschen Anstalt in München ausgeführten Vervielfältigungen habe ich in einer Mappe beigegeben, da die vergleichende Heranziehung zum Text so am bequemsten für den Leser ist. Ich legte auf eine möglichst gute Reproduction für einen grösseren Kreis um so mehr Wert, als von Tobias Stimmers Gemälden nur noch ganz wenige vorhanden sind. Bezüglich der Erlangung der Negative bemerke ich ausdrücklich, dass ich Herrn Dombaumeister Arntz für sein Entgegenkommen

---

dass eine perspectivische Verkürzung vorliegt. Die Fläche des unteren Bildes liegt um 29 cm. gegen die obere Bildfläche zurück und ist daher auf der Abbildung mehr verkürzt als das obere Bild.

bei der schwierigen Arbeit zu Dank verpflichtet bin. Die Aufnahmen konnten nur mittelst künstlicher Beleuchtung und Gelbfilter erlangt werden; ein Herabnehmen der Gemälde von ihrem hohen Standort ging dabei nicht an, da die Tafeln mit dem Rahmenwerk zusammengearbeitet sind. Das vorliegende bildliche Resultat kam erst nach Versuchen umständlichster Art zu Stande, bei denen ich der gediegenen Mithilfe des Herrn Ludwig Blume in Strassburg froh war. Bedauerlicherweise ging ein besonders gutes Negativ vom ersten und zweiten Gemälde ohne Schuld des Verfassers verloren.

Der teilweise Abdruck der Reconstructionskosten der Uhr in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts aus den Akten der Mairie dürfte für die Strassburger Localgeschichte nicht ohne Interesse sein. Zu dem völlig verschwundenen «Colossus» Bild möchte ich bemerken, dass es bei Anbringung des Porträt von Schwilgué auf den Kirchenboden gekommen und dort 1870 mitverbrannt sein kann. Auch nicht die leiseste Spur war mehr zu finden!

Ferner füge ich noch zu dem Seite 28 angeführten Ausspruch Mathis Quadens von Kinckelbach hinzu, dass derselbe in dessen «Teutscher Nation Herligkeit», Cölln 1609 S. 430 vorkommt.

Für ihr der Schrift förderliches Interesse habe ich an dieser Stelle noch den verehrten Herren Universitätsprofessoren Michaelis, Dehio und Ficker zu danken.

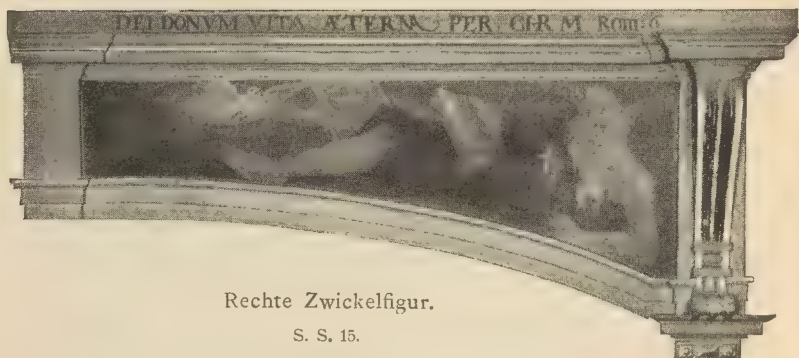
Bei Lösung einiger technischer Fragen, wozu geschickte Hilfe nötig war (z. B. beim Spiegeln mittelst Reflector) standen mir die Herren cand. min. Vopel und stud. phil. Koegler, sowie Herr Regierungsbauführer Franck zur Seite, was ich hier gern verzeichne.

Für sehr bereitwillige und freundliche Auskunft spreche ich Herrn Canonicus Dacheux, für Vermittelung beim Ger-

manischen Nationalmuseum Herrn Director Dr. Seyboth, für bereitwillige Beantwortung bibliographischer Fragen Herrn Bibliothekar Dr. Marckwald, sämmlich in Strassburg, meinen ergebenen Dank aus, den ich auch noch wegen gegebener Aufschlüsse nach auswärts, nämlich der Grossherzoglichen Galleriedirection in Karlsruhe, dem Directorium des Germanischen Nationalmuseums, dem Staatsarchiv in Schaffhausen und wegen der mündlich erteilten Orientierung Herrn Reallehrer und städtischen Genealogen Baeschlin, ebenfalls in Schaffhausen, abzustatten habe.

Strassburg, im December 1897.

A. STOLBERG.



Rechte Zwickelfigur.

S. S. 15.

TOBIAS STIMMERS

MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN

MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG.

Anlässlich der XI. Wanderversammlung Deutscher Architekten und Ingenieure erschien 1894 das Sammelwerk „Strassburg und seine Bauten". In diesem Buche wird auch eines Tobias Stimmer gedacht „dessen Namen aber besonders bekannt geworden ist durch die astronomische Münsteruhr, deren noch heute bestehendes Gehäuse von ihm herrührt".[1] Den architektonischen Aufbau in Stein hat allerdings Ulberger, der Werkmeister des Münsters, geleistet, dessen Statuette dafür die Kreuzblume schmückt, in welche der Uhrbau ausklingt; die Malereien aber rühren von der Hand des oben genannten Künstlers her. Wer war dieser Stimmer, dem die Stadt Strassburg einen solchen bedeutenden Auftrag erteilte und wie kam es, dass sein Name für alle Zeit mit dem mechanischen Kunstwerk verbunden ist, das ebenso weltbekannt ist, wie das Münster selber? Ein noch junger Schaffhauser Meister, ältester Sohn einer Familie, aus der noch mehrere andere Künstler hervorgingen,[2] der sich aber als Porträt- und Fresco-Maler bereits einen Namen am Oberrhein gemacht hatte. 1564 hatte Tobias Stimmer die lebensgrosse Porträtdarstellungen des Pannerträger Schwytzer von Zürich und seiner Frau gemalt, die jetzt ein vornehmer Schmuck des Baseler Museums sind und ein Jahr darauf entstand das Brustbild des Junker Peyer von Schaffhausen. Letzteres hängt in der Stadtbibliothek zu Schaffhausen, wo die Patrizierfamilie Peyer-Näher noch heutzutage blüht.[3] Am

---

1 «Strassburg und seine Bauten». Str. 1894. p. 112.

2 Vgl. J. H. Baeschlin, Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880.

3 Diese Familie soll noch jetzt im Besitz nicht publizierter Zeichnungen Stimmers sein, deren Einsicht und Prüfung mir derzeit jedoch nicht gestattet wurde.

bekanntesten wurde unser Meister jedoch durch die 1570 erfolgte Fertigstellung des Hauses „zum Ritter“ in Schaffhausen. Jetzt besass die Schweiz wieder einen Frescoschmuck, wie er seit fünfzig Jahren, als Holbein mit gewaltigen Phantasie-Architekturen die Mauerflächen des Hauses „zum Tanz“ in Basel bekleidet hatte noch nicht wieder entstanden war. Die Scheinarchitektur tritt bei dieser Arbeit Stimmers als weniger gelungener Teil mehr zurück und sind es vornehmlich allegorisch umgestaltete Scenen aus der antiken Mythologie und römischen Geschichte, sowie ein Triumphzug, die durch eine gute Technik und ein günstiges Geschick bis zum heutigen Tage unversehrt erhalten sind.[1] Der aus dem Giebel heraussprengende Curtius findet sich allerdings schon in Baseler Arbeiten Holbeins,[2] aber Stimmers römischer Ritter war auch ein weitbekanntes Schaustück, wie uns zeitgenössische Berichte darlegen. Man könnte annehmen, dass diese im XVI. Jahrhundert weitverbreitete Sitte Häuserfassaden künstlerisch zu bemalen, Stimmer von Schaffhausen nach Strassburg geführt habe, wo die Farbenherrlichkeit der bemalten Patrizierhäuser[3] den Ruf als „wunderschöne Stadt“ entschieden mitbegründete und wo die reiche Bürgerschaft unserem Maler genügende Beschäftigung hätte bieten können.

Es liegt aber eine greifbare Veranlassung zur Uebersiedelung Stimmers nach Strassburg vor und diese Veranlassung knüpft sich an den berühmten Namen eines Sohnes der Stadt, des Mathematikers Konrad Dasypodius.

Wir können Dasypodius,[4] der von 1531 bis 1600 lebte und ein Freund Johann Sturms war, selbst darüber berichten lassen. Er sagt in seinem Buch von der Uhr,[5] dass er „durch die studiosos,

---

[1] Vgl. Voegelin, Fassadenmalerei i. d. Schweiz. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Bd. IV (1882).

[2] Stimmers Curtius ist geradezu eine Copie nach Holbeins gleichem Vorwurf am Haus «zum Tanz» in Basel. Vgl. die erhaltene Zeichnung.

[3] Von solchen Häusern in Strassburg seien «das eckhaus Herrn Conrad Meyers in der Münstergasse, da auch die Kayser abgemalet stehen» (Reuss, kl. Str. Chronik, 1889) und das «schöne grosse gemolte hüss in der Schildgassen» (Bühelers Chronik, Ed. Dacheux) hier genannt.

[4] Dasypodius' Vater war auch ein Schweizer namens Rauchfuss; der Sohn graecisierte den Namen der Mode gemäss.

[5] Cunradi Dasypodii Warhafftige Ausslegung und Beschreybung des Astronomischen Uhrwercks zu Strassburg. Str. 1580.

deren die Herren von Schaffhausen etliche in stipendio in unserer Schulen und Academey halten, unnd mir befohlen ein auffsehens auff sie zu haben" mit den Meckanikern Gebrüder Habrecht aus Schaffhausen, welche später das Uhrwerk ausführten, bekannt geworden sei. Dies war der Augenblick wo der Stahl den Stein schlug, wo die Männer sich trafen, durch deren gelehrtes Wissen und technisches Können auf Wunsch des Rates der Stadt „dises Astronomisch Uhrwerk auffgerichtet würde, dem Tempel zu einer zierdt, einer löblichen Statt Strassburg zu rhum, auch mäniglichen so solches sihet zur verwunderung, und unserer Posteritet oder nachkommen zu ehren, zuletzt unserer selbst lang werender gedechtnuss". Unseren Tobias Stimmer lernte Dasypodius durch diese Berührung mit Schaffhausen ebenfalls kennen. Als Antwort auf eine dem Senat von Schaffhausen 1566 gewidmete Ausgabe von Euklids Geometrie[1] erhielt er als Gegendedication einen silbernen Becher, im Wert von vierzig Gulden, zu dem Tobias Stimmer die Zeichnung entworfen hatte. Bei Ueberreichung des Geschenkes hat Dasypodius ohne Zweifel erfahren, von wem der Entwurf herrührte. Wie wichtig, von der künstlerischen Bethätigung abgesehen, auch sonst Stimmers Mithilfe für Dasypodius war, geht aus seiner folgenden Aeusserung hervor: „also dass ich drey Jar lang, und M. David[2] zwey jar mit mir, und Tobia Stimmer dem Mahler, welchen wir zu offtermalen in bedacht unnd rahtschlag deren sachen so wir auss Astronomischer Kunst genommen gebraucht haben, der auch seinen höchsten fleiss erzeiget, und sein kunst und verstandt dermassen dargethan, das mäniglichen der solchen seinen fleyss, kunst unnd arbeit an disem werck erzeigt versteht, rhümen und loben wirt".

Der Uhrbau begann 1571 und endigte 1574. Darnach können wir auch Stimmers Zeit, die er der Uhr widmete, auf zwei bis drei Jahre festsetzen. Auffallend ist, dass gerade Stimmer damals einen solchen ganz hervorragenden Auftrag erhielt und den Strassburger Zunftmalern, worunter der gleichaltrige Dietterlin war,

---

[1] Die zweite Auflage (1570) ward übrigens dem Bischof von Mainz gewidmet.

[2] Magister David Wolkenstein aus Bresslau, Mathematiker, der auf Dasypodius' Wunsch zur Mithilfe am Uhrwerk nach Strassburg gekommen war.

vorgezogen wurde. Immerhin wird diese Bevorzugung eines Ausländers in der Zunft zur Steltz[1] bitter empfunden worden sein, wenn uns auch Aeusserungen nicht überliefert sind.

Später erwähnt Dasypodius auch die Beihilfe eines Bruders Josias Stimmer. Bis wie weit diese Hilfe gegangen sein kann, sei gleich hier erörtert. Josias Stimmer ist am 24. Februar 1555 geboren,[2] also fast 16 Jahre jünger als Tobias. Dieser Bruder war also noch nicht zwanzig, als Uhr und Gemälde bereits fertig dastanden. Macht schon die grosse Jugend Josias' Mitwirken bei der Composition der Bilder höchst unwahrscheinlich, so haben wir in Dasypodius' Bericht (p. 44) den bestimmten Ausspruch, dass „alle scheuben und taffeln, als die vier Monarchey" und weiter „neben den Planeten die Schöpfung der Welt, die Erbsind, die erlösung, die aufferstehung und das letzte gericht von Tobias Stimmer fleyssig und künstlich gemahlet sind". Josias' Hilfe wird demnach in untergeordneten Dingen technischer Natur unter Verantwortung des Bruders bestanden haben. Des einzigen Stückes, das möglicherweise von ihm allein ausgeführt ist, einer Füllung mit den Attributen der Malerei, Steinmetzkunst und Uhrmacherei, werden wir später Erwähnung thun. Hätte Josias sich neben dem Bruder hervorgethan, so müssten wir seinen Namen sonst noch finden, was nirgends der Fall ist.

Es ist hier der Platz auf die Genealogie Stimmers auf Grund der Forschungen Baeschlins kurz einzugehen. In Schaffhausen treffen wir in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die Künstlerfamilie Stimmer. Das Haupt der Familie, Christoph Stimmer aus Burghausen bei Salzburg hatte 1535 das Schaffhauser Bürgerrecht gekauft. Er war Lehrer an der Volksschule und befasste sich nebenher mit Anfertigung kunstvoller Büchereinbände, die ebenso wie Glasgemälde[3] eine Leidenschaft des deutschen Renaissancemenschen waren. Christoph war zweimal verheiratet und aus seiner zweiten Ehe mit einer Schweizerin (Elisabeth

---

[1] Die Zunft zur Stelz (Stelzengasse) war der Verband für die Arbeiter in Edelmetall, Buchdrucker und verwandte Gewerbe, und ihr waren auch die Maler zugeteilt.
Strassburger Stadtarchiv, Zunft zur Stelz. Articul-Buch.

[2] Baeschlin a. a. O.

[3] Ueber Schaffhausens Reichtum an Glasgemälden und deren Schicksale vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

Schneller) stammte als Erstgeborener unser Tobias. Christoph starb 1562.[1] Des Sohnes Josias haben wir bereits Erwähnung gethan; der Glasmaler Abel und der Formschneider Christoph sowie die übrigen Brüder gehen uns hier nichts an.[2] Ueber unseres Tobias künstlerische Erziehung ist nichts bekannt, „erst 1562 wird sein Name wieder genannt und zwar in einer Weise, die vermuten lässt, er habe sich damals in der Fremde aufgehalten.“ Im Gegensatz zu Andresen[3] und in Uebereinstimmung mit Voegelin glaube ich später zu erwähnenden Anzeichen nach, dass unser Maler sich auch in Italien — wahrscheinlich zu Venedig — aufgehalten hat.

Sehen wir uns jetzt das Haus der Uhr an, (Vgl. die Abbildung) welches seine Flächen Stimmers Künstlerhand zur Bemalung darbot. Ein Vergleich mit den sehr zahlreich vorhandenen zeitgenössischen und späteren, meist in Kupfer gestochenen Abbildungen[4] zeigt, dass der Bau, wenn auch wohl in einzelnen Teilen erneuert, so doch im ganzen seinen Charakter unverändert bewahrt hat.[5] Das Werk ist in der Uebergangszeit entstanden und daher auch ein gewisser Mangel an Einheitlichkeit und Stilreinheit. Man kann den Aufbau mit einer dreitürmigen Fassade vergleichen. Das Erdgeschoss ist 7,32 m breit und 4,26 m hoch. Ein von zehn Consolen getragenes Doppelsims, das mit seinem oberen Teil kräftig (29 cm) ausladet bekrönt den unteren Teil und schliesst denselben nach

---

1 Wenn Haendcke («Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh.») Christoph Stimmer erst 1592 sterben lässt, so ist das wohl ein blosses Versehen.

2 Betreffs Abels möchte ich zur Ergänzung der Baeschlinschen Arbeit hier bemerken, dass ich ihn urkundlich 1582 ebenfalls in Strassburg finde. Im genannten Jahre fungirt Abel Stimmer als Zeuge der «Eheberedung» Michel Schacks «Mezger von Schaffhausen» mit Salome Andresin. (Strassburger Stadt-Archiv, Registranda 1582 p. 129.)

3 Andresen, der Deutsche Peintre-Graveur III (Leipzig 1872).

4 Das Strassburger Kupferstichkabinett besitzt allein aus dem XVI. vier, dem XVII. elf, dem XVIII. und XIX. Jahrhundert vierundzwanzig Abbildungen mit deutschem, lateinischem und französischem Text in Schnitt, Stich und Lithographie. Der älteste Schnitt rührt von Tobias Stimmer selbst her. Seine Bildfläche ist 29 : 52, das ganze Blatt 43 : 58 cm. Dem Alter nach folgt der Brunsche Stich.

5 Die Erneuerung des Gehäuses fand gleichzeitig mit der Reconstruction des Uhrwerks durch Schwilgué statt. Schwilgué wurden nach Verbrauch der veranschlagten 8000 frs. für Instandsetzung des Gehäuses nochmals 4000 frs. zum selbigen Zweck nachbewilligt. (Conseil municipal, procès verbaux de 1844, 7 février. Archiv der Mairie.)

oben ab. Auf diesem doppelten Sims stehen drei von einander isolierte selbständige turmähnliche Aufbauten, von welchen wir den links [1] Gewichts-, den in der Mitte Mittel-, und den rechts Treppen-Gaden nennen wollen. Das ganze Gehäuse ist mit dem durch Krabben verzierten, einem gotischen Turmhelm nachgebildeten, durchbrochenen Aufsatz 18,06 m hoch. In den Einzelheiten ist es renaissancemässig gehalten, dennoch ist seine Gesamtwirkung durch die Zerklüftung in senkrecht aufstehende Gaden gotisch. Da die grösste Breite 7,32 m ist, so ergiebt sich für den Gesamtaufbau eine Proportion von 1 : 2,47.[2] Das etwas über zwei Meter hohe Gitter vor der Uhr ist eine Zuthat des XVIII. Jahrhunderts.[3]

Nach Anbringung der verschiedenen astronomischen Dinge, wie Scheiben und Himmelskörper, sowie der einzelnen Zeit- und astronomischen-Uhren, blieben bei den mächtigen Dimensionen des Ganzen genug Flächen übrig, die der schmückenden Hand des Malers harrten. Das durchweg renaissancemässige Ornament an den Füllungen des Doppelsimses und des Gewichts- sowie Mittel-Gaden ist sehr geschickt so angeordnet, dass Umrahmung und Abschluss der einzelnen Gemälde sich von selbst daraus gestaltet, freilich bedingt die Zweiteilung des Simses hinwiederum eine zur Höhe der Füllungen unverhältnismässige Länge der Bildflächen.

Wir beginnen unter Bezugnahme auf die beigefügten Abbildungen mit den Bildern des Erdgeschosses [4] und zwar zuerst mit dem links oben am Doppelsims.

[1] «links» und «rechts» versteht sich überall vom Standpunkt des Beschauers aus.

[2] Die Angabe der Masse verdanke ich zum grössten Teil dem Entgegenkommen des Dombauamtes.

[3] Eine jetzt uns befremdende, für die Zeit und die Volkstümlichkeit des Werkes aber bezeichnende Thatsache zeigen ältere Stiche. Im XVII. Jahrhundert, wo das absperrende Gitter noch fehlte, sehen wir Damen und Herren, auch letztere die Hüte auf den Köpfen und teilweise sogar von Hunden begleitet, zahlreich vor dem berühmten Schaustück herumspazieren.

[4] Von Stimmer mit den Sternbildern bemalt, stand ursprünglich ein von einem Pelican («als eine anzeigung Christi, dieweil er sich selbers tödt, und sein blut den Jungen gibt, sie bey dem leben zu erhalten» D.) getragener Himmelsglobus frei vor dem unteren Geschoss. Bei der Herstellung des Globus selber — einer für die damalige Zeit recht schwierigen Sache — hatte Stimmer ebenfalls mitgeholfen. Dasypodius bezeugt uns ferner, dass «er und Tobias bei Anfertigung des

Die Ueberschrift lautet: „in principio creavit Deus coelum et terram“ Gen. 1. Unter dem unteren Rand (dem Beschauer zunächst nicht sichtbar) steht: ecce ego creo coelos novos et teram (terram) novam“ Jesaiae 65. Also handelt es sich hier um die Schöpfung der Welt und der ersten Menschen.

Links blinkt die zunehmende Mondsichel aus einer Wolkenlücke, während ein Engel mit betend gefalteten Händen und flatterndem Gewand (Flügel nicht sichtbar) dem Mittelgrund zuschwebt. Diesem Engel entspricht rechts ein anderer, der mit Flügeln und nach antiker Weise zum Gebet erhobenen Händen ebenfalls der Mitte zufliegt. Hier durchstrahlt eine leuchtende Kugel das geballte Gewölk, auf welcher der Name Gottes in hebräischer (יהוה, Jahveh) griechischer (Θεος) und lateinischer (Deus) Sprache steht. Ueber dem ansteigenden Berg rechts kommt die Sonne aus den Nebeln siegreich hervor. Der Vordergrund ist zu einem gewissen Grade idyllisch behandelt und hier ist der vornehmste Reiz der Composition. Adam liegt zwischen spriessenden Gräsern und Kräutern lang ausgestreckt, das Gesicht halb durch den linken Oberarm verdeckt, schlummernd, während Eva bereits mit dem Oberkörber seiner Hüfte entstiegen ist und mit naivem Erstaunen über die Schöpfungspracht den linken Arm ausstreckt. Abweichend von der sonst gebräuchlichen bildlichen Interpretierung der Bibelstelle finden wir Gott-Vater hier nicht persönlich dargestellt.[1] Die Tierstaffage verleiht dem Vordergrund einen besonders anmutenden Charakter. Links auf einem Lorbeergebüsch sitzt ein Papagei, rechts, bei Adams Füssen kauern zwei allerliebste Kaninchen behaglich im Grase. Das weisse blickt weltklug aus dem Bild heraus auf den Beschauer. Eine grosse Freude an der Natur spricht hier in Stimmers Composition!

Das Gemälde hat 174 cm in der Länge und nur 36 in der Höhe. Bei diesen ungünstigen Abmessungen, (wesshalb wohl auch

Globus astronomicus wegen der «scharpffen ausstheilung» selbst grosse Arbeit gehabt hätten. Dieser Globus ist bei der Schwilguéschen Reconstruction des Uhrwercks 1842 in's Frauenhaus gekommen, wo er jetzt aufbewahrt wird.

[1] Möglicherweise könnte auch die Handbewegung Evas als auf die Inschriften der Kugel weisend gedeutet werden. Die Gegenwart Gottes bei Evas Erschaffung wäre hier dann in auffallend abweichender Art zur Darstellung gebracht. Ob dies ikonographisch zulässig ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Gott-Vater fehlt) die sich aber bei dem Doppelsims nicht anders ergeben konnten, war es für Stimmer gewiss nicht leicht die Composition anzupassen. Ist ihm dies nicht ganz gelungen, da Eva mit dem Kopf oben am Bildrand anstösst, so wollen wir die gegebenen Raumverhältnisse als Entschuldigung anführen. Denn, dass Stimmer sich durchgängig dem architektonischen anbequemen musste — und nicht umgekehrt — geht aus Dasypodius' Aeusserung hervor: „so bedachte ich auch zu derselben Zeit, wie ich's angab, was zu einer zierdt und wohlstandt dienen mochte durch allerhand gemähle . . . . .[1]"

Die Zeichnung in diesem Bild ist ganz weich, es ist ein Verschwimmen der Conturen in ganz hellen Tönen gegen den Hintergrund; nirgends sind Glanzlichter aufgesetzt. Einen viel derberen Auftrag finden wir im Vordergrund, der übermalt zu sein scheint. Die Engel gehen in der Farbe ziemlich stark heraus, sie könnten erst später aufgesetzt sein; die Aehnlichkeit des Incarnats weist jedoch auf dieselbe Hand.

Das Bild hat ziemlich stark gelitten; es sind Stellen, wo die Farbe ab ist und das Holz zu Tage liegt. Ferner zieht ein klaffender Riss durch die ganze obere Hälfte des Bildes hindurch.

Beim zweiten Gemälde (unter dem eben besprochenen) haben wir es mit lebhaft bewegten Gruppen von Gestalten zu thun. Die Beischrift steht unter dem vorkragenden Sims und ist auf der Abbildung daher nicht sichtbar. Dieselbe lautet: „expergiscimini et laetamini Q(ui) habitatis in pulvere" Jesaiae 26.[2] Also die Auferstehung der Toten. — Im Vordergrund gewahren wir rechts einen halbaufgerichteten Mann, neben dem ein Skelett die Erde verlässt. In der Mitte liegt ein anderer noch auf dem Rücken, während ein teilweise bekleideter dritter sich fast schon ganz emporgerichtet hat. Dahinter ein unbekleideter Mann mit nach links gewandtem Kopf in Rückenansicht; die Bewegung seines rechten Armes und die ausgespreizten Finger bethätigen eine lebhafte Sprache. Der Rücken dieses Mannes ist anatomisch vortrefflich durchgebildet. Im Vordergrund links gewahren wir eine

[1] So fühlt Dasypodius andererseits auch hinsichtlich der Bilder sich mit für Stimmer verantwortlich und verteidigt ihn gegen «etliche», die «mangel an den gemāldten haben».

[2] Vulgata Vers 19.

vierte männliche Gestalt mit gehobenem Arme nach aufwärts blickend. Von rechts nach links — ungefähr in der Diagonale des Bildes — erglänzt ein mächtiger Lichtstrom, dem die übrigen nackten Gestalten der linken Bildhälfte zuschweben. Ein Jüngling hat sich bereits in die Lüfte erhoben und schwebt, mit den Händen hinweisend dem Lichtstrom zu, dessen Glanz auch nach rechts in die Bildhälfte fällt und die Gesichter der dort in die Tiefe zurückweichenden Gruppe verklärt.

Es sind nun noch zwei herrliche nackte Frauengestalten neben den, soweit erkennbar, fünfzehn Gestalten des Gemäldes, und diese erregen besonderes Interesse. Der Körper der vorderen Frau, die wir in Rückenansicht erblicken, ist sehr fleissig und vorsichtig mit Vermeidung jeglicher Härte modellirt (man vergleiche den Rücken des Mannes in der Mitte). Dasselbe gilt von der anderen, die sich dem Beschauer zuwendet. Bei der zuerst genannten wird man lebhaft an die vordere Grazie Raphaels in dem einen Zwickelgemälde der Villa Farnesina erinnert, jene Grazie, die von den späteren Uebermalungen verschont geblieben ist. Im Gegensinn genommen ist es bei unserem Bilde geradezu dieselbe Figur.[1] Noch in einem zweiten berühmten Gemälde der Italienischen Hochrenaissance treffen wir diese Gestalt ganz ähnlich. Es ist Veroneses allegorisches Deckengemälde des Triumphes der Venezia im Palazzo ducale zu Venedig, wo wir fast dieselbe Frau wieder finden. In unserem Bilde blicken beide Auferstandene zu Boden, wohl mit der Metamorphose der Gebeine und dem Gedanken an eine neue Form des Daseins beschäftigt.

Einzelheiten aus der Composition hat der Maler bei Illustrierung des XXXVII. Kapitels Ezechiels in seiner bekannten Bilderbibel[2] später wieder verwandt, wo wir die auferstehenden Männer ganz ähnlich wieder treffen, die Frauen dagegen fehlen.

---

[1] Stimmer konnte sehr wohl Stiche darnach gesehen haben. Zwar nicht den Marcantonio Raimondis, denn dieser hat jene herrliche Gestalt in richtigem Sinn gestochen, wohl aber einen Nachstich dritter Hand, der ohne Anwendung des Spiegels ausgeführt wurde und der im Original verloren gegangen ist.

[2] Newe Biblische Figuren, durch Tobiam Stimmern gerissen. (dem Grafen Philipp Ludwig von Hanau gewidmet) Basel 1576. (Strassburg 1590 ohne Ornamenteinfassungen). In Facimile-Reproduction (Liebhaberbibliothek alter Illustratoren.) München 1881.

Wir werden noch weiteren Beziehungen zwischen Motiven der Uhrgemälde und den Schnitten in der Bilderbibel begegnen.

In diesem zweiten Gemälde finden wir einen verhältnissmässigen Mangel an Farbenwirkung. Nur das Fleisch hat Farbe, während die Gewänder in schlichten weissen und graublauen Tönen gehalten sind. Die Conturen sind durch Striche viel lebhafter als beim Bild darüber hervorgehoben, doch sind die Farben durchweg zart und weich mit wenigen aufgesetzten Lichtern. An einem Defect an der Hüfte des mitten im Vordergrund liegenden Mannes sieht man, dass die Tafel weiss grundiert ist.

Der Einfluss der Italiener ist bei dem eben besprochenen Bilde sehr deutlich. Er spricht sich nicht nur in Handlung und Gebärden, die bei vornehmem Maasshalten bewegt und eindrucksvoll sind, sondern namentlich in der Formensprache aus. Ebenso bedeutungsvoll für den Italienischen Einfluss ist der tiefe Augenpunkt. Stimmer giebt den Horizont gleichsam wie vor seinen eigenen Augen; kaum kann man über die einzelnen Gestalten hinwegsehen. In der Beschränkung der Handlung auf verhältnissmässig wenige Figuren liegt auch ein speciell den Italienern eigener monumentaler Zug.[1]

Die Verhältnisse des Bildes sind 151 : 55, also etwas glücklicher wie bei der „Weltschöpfung“ darüber; wie bei jener zieht sich auch hier ein breiter Riss wagerecht durch die obere Tafelhälfte.

Beide Gemälde stehen inhaltlich in Beziehung. Im oberen wird der Anfang, im unteren das Ende alles Lebendigen erzählt. Beide Bilder zusammen illustrieren Geburt und Tod in der Zeit.

---

[1] Es sei gestattet auf ältere deutsche Behandlungen desselben Vorwurfs vergleichsweise Bezug zu nehmen. Auf Stephan Lochners Auferstehungsbilde im Kölner Museum — allerdings mehr als hundert Jahre früher — sind vom Meister mit minutiösem Fleiss eine sehr grosse Anzahl — natürlich noch unvollkommen studierter — nackter Körper gemalt. Aehnlich auf Memlings Altarbild in der Marienkirche zu Danzig. Grünewald — ein halbes Jahrhundert vor Stimmer — macht es insofern besser und sich bequemer, dass er seinen Heerschaaren von Auferstandenen einige wenige, im Nackten schon tüchtige Figuren vorsetzt, über die hinweg wir die grosse Menge gleichsam nur ahnen. Immerhin war hier noch ein Zusammenhang mit den älteren Deutschen, den wir bei Stimmer völlig vermissen.

Wir übergehen zunächst die Zwickelbilder und betrachten die rechte Seite des Doppelsimses. Das obere Gemälde trägt als Ueberschrift die Worte: „ascendisti in altum cepisti captivitatem“ Psalm 68.[1] Es schildert Christus in seiner Erhöhung und in seinem Amt als Weltenrichter. Mit weit ausgebreiteten Armen sitzt er über Wolken thronend. Der kräftige Oberkörper ist unbekleidet, das Haupt schmückt eine Zackenkrone. Die Linke hält Wage und Schwert als Attribute des Richteramtes, die Rechte Scepter und Palme. Zu den stolzen Worten des Psalms ist diese machtvolle Auffassung des Erlösers die richtige Interpretation. Vor Christi Füssen, zwischen den Rädern des Wolkenthrones, liegt das Lamm. Der Künstler hat ihm einen stattlichen Hörnerschmuck verliehen.[2] Die vier Evangelistensymbole umgeben den Sitz.[3] Links der geflügelte Stier und der Löwe, rechts Adler und Mensch.[4] Vor dem Menschen hockt der Teufel am Boden mit Krallenfüssen und auf den Rücken gefesselten Händen. Dem Teufel entspricht auf der anderen Seite im Gegensims ein Skelett als Tod, denn nicht als Auferstehenden haben wir nach 1. Cor. 15, 55 (Christi Gewalt über Sünde und Tod) dies Bild der Vernichtung aufzufassen.

Wir gewahren die besprochene Hauptgruppe des Bildes im strengen Aufbau eines gleichschenklichen Dreiecks. Die Verbindungslinien vom Scheitel Christi bis zu den Füssen des Teufels einerseits und des Todes andererseits sind von gleicher Länge.

[1] Dieser Text ist nach der Vulgata. Hier steht der Vers aber 67, 19. Die Angabe «68» Psalm ist nach der Einteilung in der Lutherschen Uebersetzung.

[2] Auch in seiner Bilderbibel (Schnitt zum V. Kap. d. Apokalypse) giebt St. dem Lamm, wie übrigens schon Dürer und wohl dadurch beeinflusst, diesen Schmuck. Es ist auch in Betracht zu ziehen, dass durch die unklare Darstellung des Weltgerichtes in der Apokalypse der Phantasie des Künstlers und damit der sinnlichen Wiedergabe nie bestimmte und absolut zu übersetzende Grenzen gegebenwerden können.

[3] Traum Daniels. Daniel Kap. VII. Vgl. noch die Ilustr. d. Bilderb. zu Ezech. I. Kap. X.

[4] Sind die Züge des Menschenantlitzes nicht auffallend porträtmässig? Unwillkürlich wird man an einen klugen Gelehrtenkopf erinnert. Sollte etwa Stimmer seinen Freund Dasypodius dazu haben sitzen lassen? Die Versuchung lag doch gewiss nahe den geistigen Urheber der Uhr am Werke irgendwo anzubringen. Leider fehlen Bildnisse des Mathematikers vollständig — seltsamerweise auch im Holzschnitt — die man zum Vergleich heranziehen könnte.

Auch hier die von den Italienern (Raphael) so bevorzugte Anordnung innerhalb des Dreiecks. Die Zugrundelegung mathematischer Figuren können wir noch weiter in der Composition dieses Gemäldes erkennen. Fällen wir eine Senkrechte vom Haupte Christi und verbinden wir deren Fusspunkt mit den oberen Ecken des Bildes, so folgen die Köpfe der bärtigen Männer links und rechts genau diesen Linien.

Links haben wir wohl die Propheten mit dem Harfenschlagenden David, rechts die Apostel mit Paulus, der eine Schale emporhält, an der Spitze anzunehmen.

In der Glorie des geöffneten Himmels zeigen sich zwei posaunenblasende Engel. Auch diese Engel finden wir unter den Illustrationen der Bilderbibel wieder.[1]

Hinsichtlich der Malweise ist zu bemerken, dass Stimmer alle nackten Teile, da, wo dieselben an Schatten stossen (an Christi Armen, dem Kopf des Skelettes und den Engeln), nochmals mit dem Pinsel übergangen und dadurch in diesem Gemälde ein an Rubens gemahnendes rötliches Incarnat, aber lediglich zur Verstärkung der Contur, gegeben hat. In der Schattierung ist der Maler verhältnissmässig vorsichtig; es sind keine schweren Schatten, nur gedämpfte Töne, die er durch Lasuren mit derselben Farbe erzielt. Das Incarnat im Gesicht Christi ist ganz wie bei Eva in der Weltschöpfung, wie denn Christus auch dasselbe leuchtende braungoldige Haar hat.

Diese Tafel hat ebenfalls mehrere, aber nicht ganz so ausgebildete Sprünge in der Mitte. Ausser in der Malweise ähnelt dies Bild auch in den Abmessungen, 144 : 35 am meisten der Weltschöpfung.

Die Schrift zum vierten Gemälde steht unter dem oberen Rand und ist daher auf der Abbildung wieder nicht sichtbar. Sie lautet: „venite benedicti patris mei possidete regnum vobis paratum. Discedite a me maledicti in ignem aeternum.“ Math. 25.[2]

Eine durch die Mitte gedachte Senkrechte schneidet den Tod, der sich mit dem Spaten in der Hand aufrichtet, und damit das

---

[1] Auf den beiden Schnitten zum VIII. Kap. d. Apok.

[2] Dieser Wortlaut ist eine kleine Umstellung des Textes in der Vulgata.

Bild in zwei — auch innerlich entgegengesetzte — Hälften. Der Tod wendet sich der Gruppe rechts zu, wo wir einen Mann in starker Entblössung am Boden liegen sehen. Der rechte Arm des Mannes wird von einem Teufel mit Stricken gefesselt; über ihn beugt sich ein üppiges Weib in reicher Tracht, das den Becher der Weltlust in der Rechten emporhält. Mit der Linken greift sie nach einem Geldbeutel, den eine Schlange mit dem Rachen ihr zureicht. Auf dem nachgedunkelten Original bedarf es allerdings schon scharfen Zusehens, um die Schlange wahrzunehmen. Die Weltlust redet hier eine deutliche Sprache, aber das ewige Verderben nähert sich schon in der Gestalt des Todes dem im Bann der Sünde Gefesselten.

Die linke Hälfte des Gemäldes zeigt uns den um sein Seelenheil besorgten Menschen. Am Boden hingelagert blickt er in tiefer Ergebung mit gefalteten Händen nach oben. Zwei Frauen nähern sich ihm, die eine trägt Bibel und Kreuz, die andere ein Herz in den Händen. Die dritte Frau blickt gleichfalls mit gefalteten Händen nach oben. Die drei verkörpern die christlichen Cardinaltugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Wir haben hier inhaltlich eine Beziehung zum oberen Bild. Wie die ersten beiden Gemälde, so gehören auch diese innerlich zusammen, ja greifen gradezu aus den Rahmen hinaus ineinander über. Die Verse des vierten Bildes passten besser zum dritten, wo Christus selber thront und das Gespräch des Weltenrichters mit den Erwählten und den Verbannten führt, das eben in den Worten liegt. Im Streben nach Monumentalität hat Stimmer die Vorgänge in solche, die im Himmel und in solche, die auf der Erde spielen, geteilt und im Gegensatz zu den älteren Meistern, die sogar räumlich und zeitlich getrennte Vorgänge continuierend innerhalb eines Rahmens vereinigten, die äussere Trennung gewagt und räumlich wie zeitlich zusammengehörige Vorgänge hier innerhalb verschiedener Rahmen untergebracht. So wird die Schale des Zornes in der Hand des Apostels im oberen Bild sich über den Sünder im unteren Bild ergiessen, wo wir ausserdem noch den Gerechten gewahren, dessen nach oben gerichtetes Auge den geistigen Inhalt des dritten Bildes, das ewige Leben, erschaut.

Die figürliche Gesammtcomposition der vierten Tafel ist der ellipsenförmigen Einfassung trefflich angepasst.

Der Farbenauftrag ist sehr flüssig und dünn. Stimmer hat hier vorsichtig mit weichem Pinsel gemalt, man sieht keine kecken Striche. Die Malweise erinnert in ihren weichen Umrissen und im Leuchten der Farbe stark an Venetianisches. Zwei Frauen tragen blaue Obergewänder, die dritte, welche das Herz trägt, ist völlig rot gewandet, ebenso ist das weite Untergewand der Verführerin rot. Es ist allerdings auch viel weiss in dem Gemälde, jedoch herrscht ein fröhliches rot, fast kirschrot, mit sehr viel Lasuren vor. Rot ist Stimmers Palette! Bloss an den äussersten Falten sind Lichter aufgesetzt; die Lokaltöne sind ziemlich naiv übereinander, nicht ineinandergesetzt. In den Abmessungen ist diese Tafel mit 117 : 53 cm die proportionalste von allen.

Alle vier Bilder sind sicher nicht am Ort sondern im Atelier gemalt, also Staffeleibilder. Eine Signatur war bei keinem festzustellen.[1]

Geburt und Tod in der Zeit; Heil und Verdammniss in der Ewigkeit: das ist der Kreislauf, den diese vier Gemälde interpretieren.

Die beiden Zwickelbilder links und rechts des Zifferblattes sind durch die Ueberschriften sofort verständlich, aber ihr Inhalt würde auch ohne Schrift deutlich sein.

Ueber dem linken Zwickelbild steht der Spruch aus dem sechsten Kapitel des Römerbriefes: „peccati stipendium mors est“.[2] Wir sehen ein hübsches jugendliches Weib, das leicht auf den rechten Arm gestützt ist, und ein Kelchglas in der Hand hält, in starker Entblössung am Boden hingestreckt. Ihr übergeschlagener linker Fuss tritt gegen eine steinerne Tafel. Es ist die Tafel der Gesetze Gottes, deren Missachtung der Künstler so symbolisiert. Das junge Weib hält einen hübschen Strauss Wiesenblumen in der Linken und blickt kokett aus dem Bild heraus. Aber über ihrer rechten Schulter grinst schon der Tod und ein ekler Wurm kriecht auf sie zu. Etwas Buschwerk füllt die Ecke rechts. Wir erblicken in diesem Weib die Verkörperung der Laster der Hurerei,

[1] Eine Parkettierung wird früher oder später den Bildern mal zu Teil werden müssen. Eine freilich heikle Arbeit, zumal da Füllungen und Rahmenwerk zusammengearbeitet sind!

[2] Vulgatatext: Stipendia peccati mors.

Trunksucht und Gesetzesverachtung; wer ihm folgt, den erwarten Tod und Verwesung.

Technich ist zu bemerken, dass auch hier wie bei den Gestalten des Schöpfungsbildes, die Conturen der Frau in ganz hellen Tönen gegen den Hintergrund verschwimmen.

Das Zwickelbild rechts trägt die Ueberschrift: „Dei domini vita aeterna per Chr(istu)m; Rom: 6“ [1] und zeigt uns eine Frau, die stärker bekleidet und im Gegensinn zur ersteren gelagert ist. Diese genaue Wechselbeziehung wirkt steif, aber für deutliche Unterscheidung hat der Künstler inhaltlich gesorgt. Diese Frau blickt ernst auf den Beschauer und hält den Kelch des Sacraments in der Linken, über dem das Kreuz erscheint. Auf ihrem Schoos hält sie das Buch des Evangeliums. Von links kommt eine Taube als Symbol der Unschnld und des heiligen Geistes auf sie zugeflogen; etwas weiter in der Tiefe steht die Gesetzestafel.

Die Frau, die wir füglich wohl „Magdalena“ nennen dürfen, ist in ein dunkelblaues Gewand ohne viele Töne gekleidet, das nur im oberen Teil etwas heller ist. Beschädigungen stärkerer Art sind nicht vorhanden.

Da am Doppelsims noch ein Zifferblatt und zwei plastische Engel angebracht sind, von denen der eine die Viertelstunden schlägt, der andere jede Stunde die Sanduhr umdreht, und ferner am selbigen Sims noch die Wochentage plastisch als Heidengötter über dem Ring des kirchlichen Kalenderjahres erscheinen, so kann man Minute, Stunde, Tag, Jahre kommen und gehen sehen, während in Stimmers sechs Gemälden der Kreislauf des menschlich-sittlichen Lebens vollendet wird. Im Schmuck der Uhr vereinigt sich so zwanglos die Idee des Kreislaufes des Lebens mit dem der Zeit. Die ganze Art der Darstellung bewegt sich in wirkungsvollen Gegenüberstellungen. Ob dieses Programm Stimmer einfach gegeben wurde, oder ob er es selbst fand, darüber fehlen ausser der schon angeführten Aeusserung Dasypodius' „so wie ich's angab“, nähere Mitteilungen. Das richtige wird auch hier in der Mitte liegen und das Programm zu gleichen Teilen des

---

1 Vulgatatext: gratia antem dei vita aeterna in Christo Jesu domino nostro.

Künstlers wie des Mathematikers geistiges Eigentum sein, zumal uns mehrfach ihr gemeinschaftliches Beraten von Dasypodius selbst überliefert ist, der auch seinerseits damit bekennt, dass er von Stimmer gern Rat annahm.

Die sonstigen Malereien Stimmers an der Uhr sind flüchtiger und mehr in Frescocharacter ausgeführt.

Die vier Ecken um den grossen Ring des ewigen Kalenders im Erdgeschoss zeigen nach Daniels Prophezeiung die Personificationen der vier Weltreiche durch vier männliche Halbfiguren, kriegerische Herrschergestalten mit Schild und Scepter in den Händen.

Der blonde schnurrbärtige Mann links oben trägt einen Turban mit mächtigem Edelstein. Auf dem oberen Rand seines Schildes steht „Assiria“ und darunter erhebt ein geflügelter heraldischer Löwe grimmig seine Tatzen. Der Grund des Schildes ist rot. —

Ihm gegenüber trägt ein wiederum blonder vollbärtiger Mann im Herrschertalar das Wort „Persia“ auf dem gelben Schild, der ein bärenähnliches Ungetüm als Abzeichen hat. Der Vertreter Griechenlands mit einem Lorbeerkranz auf dem klugen Kopf hat ein vierköpfiges geflügeltes Fabeltier mit pantherähnlichem Leib auf seinem Schild. „Roma“ ist durch einen behelmten Krieger repräsentiert, auf dessen Schild ein schwarzgehörntes Tier — etwa ein Bock — abgebildet ist.

Wir sehen die Symbolisierung der Weltreiche ist eine völlig freie und phantastische und von keiner Ueberlieferung abhängige. Sämmtliche Gestalten erinnern stark an Stimmers römischen Triumphzug am mittleren Teil des Hauses „zum Ritter“ in Schaffhausen.

In diesen Zwickelbildern, wo wiederum viel rot verwandt ist, treffen wir eine viel derbere Pinselführung. Die Schatten sind energischer, auch sind viel mehr Lichter aufgesetzt (z. B. am Helm bei „Roma“). Das Colorit ist bräunlich-rot und ziemlich leblos im Gegensatz zu den lebendigen Farben der Staffeleibilder am Sims. Lasuren sind fast gar nicht angewandt. Die Malereien sind zweifellos am Ort ausgeführt und bekunden eine Hand, die im Fresco zu arbeiten verstand und ohne ängstliches Erwägen darauflos malte. Es sei noch bemerkt, dass der Ring des ewigen Kalenders einem Steinrahmen eingefügt ist (wie denn das Gerippe

des ganzen Uhrbaus von Stein ist), der ungefähr vier Centimeter in die bemalte Fläche übergreift. Also ist ein quadratischer schmaler Streifen mit auf Stein gemalt, wodurch das Entstehen am Ort auch bewiesen wird.

Das Planetarium oberhalb der Löwengallerie am Mittelgaden ist sinngemäss von den Verkörperungen der vier Jahreszeiten umgeben.

Frühling und Sommer sind kräftige Jünglingsgestalten in antikisierender Tracht. Der Lenz trägt einen Vogel auf der Rechten und eine Blumenschnur in der Linken. Der Sommer hält die Erntegabel. Beide Darstellungen sind teilweise verwischt und nicht in jeder Einzelkeit erkennbar. Sie sind viel besser als die anderen Bilder beleuchtet und vielleicht desswegen weniger gut erhalten. Renaissancegeist waltet in der antik sein wollenden Auffassung der Gestalten, die allerdings kräftig im Sinne des XVI. Jahrhunderts verdeutscht sind.

In den beiden unteren Zwickeln sitzen Herbst und Winter. Ein Weinstock wölbt seine Blätter und Trauben über dem kräftigen vollbärtigen Manne, der den Herbst personificiert und in den Händen hält er anscheinend einen Bogen. Ein Pelican sitzt ihm zu Füssen. Die Macht- und Würdevollste Verkörperung hat der Winter in dem hoheitsvollen Greise gefunden, der mit lang herabwallendem weissen Bart und gelber Kappe in weitem schwarzen Pelzbesetzten Talar feierlich dasitzt. Unwillkürlich denkt man an eine Erscheinung, ähnlich einer der Malerfürsten Lionardo oder Tizian. Der Winter ist das bedeutendste Stück am Planetarium.

Für Farbe und Technik gilt dasselbe wie von den Zwickeln um den Kalenderring. Es ist auch hier die flüchtigere, mehr an Frescomalerei gemahnende Weise, wie denn auch hier wieder ein quadratischer Streifen direkt auf Stein gemalt ist.[1]

Der Halbstock mit den Mondphasen über dem Planetarium ist von einem gothischen, halbrund vorspringenden Baldachin gekrönt, an dessen linker Seite wir auf leuchtendem Grund eine schwebende Frau in weitem hellblauen Gewand erblicken, die zu ihren Füssen

---

[1] Schwilgué fand hier das ursprüngliche Astrolabium vor, an dessen Stelle das jetzige Planetarium gesetzt wurde. Die Monatsbilder auf dem Ring sind ebenfalls erst in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts gemalt worden.

den Halbmond hat. Ein Englein fliegt ihr voraus. Die Ueberschrift deutet die Frau als „ecclesia Christi exulans.“ Ihr gegenüber, auf der anderen Hälfte des Baldachins kriecht ein roter siebenköpfiger Drache empor. Er ähnelt vollständig dem apokalyptischen Ungeheuer, auf dem die grosse Babylonische Hure reitet. Stimmer hat diesen Drachen, den er auch als Illustration zum XVII. Kap. d. Apoc. in der Bilderbibel ganz ähnlich später wiederbringt, nach Dürer[1] gebildet.

Es erübrigt der Gemälde am Gewichtsgaden zu gedenken. — Ihre gegenwärtige Anordnung ist nicht die ursprüngliche. Copernicus' Porträt war bis zur Schwilguéschen Erneuerung des Uhrwerks = also bis 1842 — unmittelbar über der Löwengallerie; nach Vollendung der schwierigen Reparatur, welche ihrer Zeit in Strassburg in Festen und Gedichten gefeiert wurde und gradezu eine Litteratur hervorrief,[2] kam ein Porträt des Erneuerers Schwilgué von Jean Guérin an dessen Stelle.[3] Copernicus wurde darüber, an den Platz des jetzt völlig verschollenen „Colossus“ gesetzt, den uns Abbildungen noch auf Lithogrammen aus dem Anfang der vierziger Jahre zeigen. So noch auf dem colorierten Lithogramm zu Ch. Schwilgués Beschreibung der Uhr. Nach den älteren Abbildungen zu urteilen, war dieser allegorische Riese des Traumes Nebucad-Nezars von den vier Weltreichen (Daniel, Cap. II) als sceptertragender gekrönter Mann in noch gothisch anmutender

---

[1] Dürers Apocalypse Blatt 11 (Berliner Ausg.), Sonnenweib und siebenköpfiger Drache, und Blatt 15, babyl. Hure.

[2] Wir nennen, ohne Anspruch auf Vollzähligkeit, hier die bezüglichen Schriften:

Edel, die astr. Münsteruhr zu Str. Mittheilungen zur Kenntniss ihrer älteren und neueren Geschichte. Strassburg 1843.
Fargeaud, l'ancienne et la nouvelle horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Str. 1843.
Räss, Inaugration de l'horloge Schwilgué à la cathédrale de Strasbourg. Discours prononcé le 31 déc. 1842. Str. 1865.
Schmidt, Bericht über das astr. Uhrwerk des Strassb. Münsters. Str. 1842.
Ch. Schwilgué, Kurze Beschreibung der astr. Uhr des Str. Mst. Str. 1844.
Cussy, Rapport sur l'horloge de la cathédrale de Str. Str. 1843.
Historische Notizen über die astr. Münsteruhr zu Str. Strassburg bei Ed. Hubert 1876.

[3] Die Beischrift lautet: Jean Baptiste Schwilgué né à Strasbourg le 18 déc. 1776. Auteur de l'horloge astronomique. Peint d'après nature par Gabriel Guérin en 1843.

Haltung lebensgross dargestellt.[1] Stimmer hat ihn ganz ähnlich nochmals im Schnitt zum zweiten Kap. Daniels in der Bilderbibel gegeben. Anfangs 1844 muss Stimmers Colossus noch an Ort und Stelle gewesen sein.[2] Gegenwärtig ist Copernicus' Porträt dort. Es ist eine Copie, die Stimmer „auss dem original auff dz

---

[1] Es lag ein Anlass vor, das Bild im Germanischen National-Museum zu suchen. Hier ist es aber nicht aufgetaucht. Nach mir von Herrn Direktor Boesch freundlichst gegebener Auskunft existiert in Nürnberg aber ein aus zwei Blättern zusammengesetzter Holzschnitt, der «das Bild Daniels» darstellt. Er hat die Ueberschrift «Statua Danielis Prophetae» und die Unterschrift «Bildniss und Regimentssäule, welche Gott dem Nebucadnezar, Königen zu Babel, im gesicht erscheinen, und durch den Propheten Daniel erkleren lassen. «Gehört zur privilegirten Automia Statuae Laurentii Fausti, anno Christi M. D. LXXXVI.» Der Holzschnitt trägt die Jahreszahl 1585 und ein Wappen, das ein von einer Hand gehaltenes Herz zeigt, darüber ein Stern, auf dem Schild ein Engelsköpfchen.

Unterdess hatte ich Gelegenheit den grossen Schnitt selbst zu sehen. Der Colossus trägt hier einen Helm und keine Krone, stimmt auch sonst mit den Darstellungen auf den Nachbildungen nicht überein. Dagegen sind in den vier Ecken des Doppelblattes — wenn auch im Gegensinn — genau dieselben Fabeltiere wie in den Zwickeln um den Ring des ewigen Kalenders, wo sie als Schildzeichen, wie oben besprochen, vorkommen. Dies dürfte zur Vermuthung des Strassburger Ursprungs des Schnittes, wobei Stimmers Hand aber ausgeschlossen ist, berechtigen.

[2] Wie wir nämlich aus den Akten des conseil municipal (procès verbaux) vom 14. Dec. 1843 und namentlich vom 7. Febr. 1844 (Strassburger Mairie; teilweise abgedruckt im «Courir du Bas-Rhin» vom 9. Febr. 1844) ersehen, wo es sich um eine Ehrung für Schwilgué handelt und man übereinkommt, ihm ein Ehrengeschenk von 20 000 frs. zu machen, ist derzeit von Anbringen seines Porträts nicht die Rede. Dies bedingt freilich die Annahme, dass nach den grossen Erneuerungskosten wieder — wenn auch kleinere — Ausgaben durch die spätere Anfertigung und Anbringung von Schwilgués Bildniss veranlasst wurden. Denn so erfreut man im Gemeinderat und in der Bürgerschaft über die Instandsetzung des Weltwunders war, so zähe war man doch, wie sich aus den Akten der Mairie ergiebt, hinsichtlich der Nachbewilligung der Mehrkosten zu dem Anschlag Schwilgués. Eine besondere Commission ward desswegen eingesetzt. Schwilgué hatte die Kosten auf 32 400 frs. vorausberechnet und kam nun mit einem «un second crédit» von 36 863,25 frs., wozu noch 4000 frs. zu den ausserdem bewilligten 8000 frs. «pour appropriation de la cage» (c'étaient des articles de menuiserie, serrurerie et peinture décrits dans un devis dressé par l'architecte de la cathédrale le 10 jan. 1841 : leider nicht mehr aufzufinden) hinzukommen, so dass die Gesammtkosten der Reconstruction über 80 000 frs. betrugen. Schwilgué bekam das oben erwähnte Ehrengeschenk; interessant ist dabei die Berufung der Commission auf die Belohnung, welche Dasypodius und die Habrechts ihrer Zeit empfingen. Stimmers wird nicht gedacht.

aller fleysigst und scharpffest" (D.) abgemalt hatte.[1] Zur Zeit der Entstehung dieser Copie war Copernicus dreissig Jahre tot. Das Original, dessen Meister uns nicht genannt wird, mag zwischen 1510 und 1520 entstanden sein. Dasypodius liess es durch Doctor Tideman Gyse für Stimmer aus Danzig kommen. Die Copie zeigt uns einen ungefähr vierzig Jahre alten, schwarzhaarigen, bartlosen Mann in ziemlich Lebensgrösse, Derselbe ist in der Tracht der Gelehrten, dem weiten Oberkleid (Schaube), das am Halse mit weissem Pelz besetzt und ausserdem noch mit einem breiten roten Ueberschlag verziert ist. In der Linken hält der grosse Denker ein blühendes Maiglöckchen. Ein sinniger Zug, der den Erforscher unseres Planetensystems auch die Freude an der Natur im kleinen bekunden lässt und eine renaissancemässige Auffassung im ganzen, von der wir nur wünschen können, dass sie mit von Stimmer herrührt. Zu Füssen des Gelehrten sehen wir Zirkel, Kegel, Tafel und Kugel, um die verschiedenen Disciplinen der mathematischen Wissenschaft zu verkörpern. Eine aufgerichtete hohe Tafel trägt die Inschrift: Nicolai Copernici vera efigies (effigies) ex ipsius autographo depicta.

Während vor der Wiederinstandsetzung des Werkes der „Colossus" über dem grossem Astronomen stand, so steht jetzt die „Urania" über ihm. Die Muse ist von Stimmer geflügelt und in blassblauem flatternden Gewand dargestellt, das nach antiker Weise über der linken Schulter befestigt ist. Der linke Arm und und die rechte Seite der Brust, sowie die übereinander gestellten Füsse sind entblösst. Das linke Bein ruht auf einem Globus und Globus und Zirkel hält sie auch in den Händen. Auf dem rechten Fittich ist „Geometria", auf dem linken „Arithmetica" zu lesen. Drei geometrische Figuren — Kreis, Dreieck, Quadrat — sind noch zur Schrift des linken Flügels hinzugemalt, was wir nicht grade als glücklich empfunden bezeichnen können. Auf dem rechten Flügel stehen noch die ersten Zahlen 1 2 3 4, wohl um an-

---

[1] Wenn A. G. Kästner in seiner Vorrede zu Blumhofs «vom alten Mathematiker Konrad Dasypodius» (Göttingen 1796) von Versammlungen berichtet, wobei sich Copernicus und Dasypodius befunden hätten, so muss man eine solche persönliche Berührung wohl in's Fabelreich verweisen, da Dasypodius bei Copernicus' Tode ein zwölfjähriger Knabe war.

zudeuten womit, entsprechend den geometrischen Figuren des rechten Flügels, die Arithmetik operiert.

Wir haben die drei letzten Bilder Stimmers an der Uhr noch zu würdigen, jene Gemälde am Gewichtsgaden, die der Chorseite zu angebracht sind. Die Bilder sind noch an der ursprünglichen Stelle; da diese nördliche Seite der Uhr aber in fast völliger Dunkelheit liegt, so war uns die Inaugenscheinnahme nur mittelst Reflector möglich. Dasypodius giebt den Inhalt dieser drei Gemälde als „drey underschydliche Frauenbildt, welche bey den Poeten Parcae genennet werden, deren ein jede ein sonderen nammen hat, als namentlich Lachesis die haltet die Kunckel, Clotho die spinnet, Atropos die schneidt den faden ab, dadurch die Poeten die Zeit dess menschlich laebens haben wollen anzeygen, wie wir auff disse Welt kommen, und streben auch werben, zu letst kompt der Todt, der unserem leben den faden nimpt un abschneydt".

Diese Verteilung der Attribute an die Parcen ist archaelogisch nicht ganz richtig,[1] doch wollen wir mit Dasypodius und Stimmer desswegen nicht rechten, zumal der letztere als Künstler durch archaeologische Zweifel nicht beinflusst zu sein brauchte und hier auch nur Renaissancedarstellungen in Betracht kommen konnten.

Lachesis ist von Stimmer als von links nach rechts in weiter flatternder Gewandung einherschreitendes Mädchen mit Blumen im Haar dargestellt; die Brust ist entblösst, ebenso die Beine bis oberhalb der Kniee. In den Händen trägt sie den Spinnrocken. Ausser im Attribut liegt auch in der Bekleidung eine Abweichung von der antiken Darstellungsweise, wo die Parcen völlig gewandet dargestellt werden.

Das Bild ist in rötlich gelbem Ton flott gemalt und wirkt fast monochrom.

Ebenso flott ist „Clotho" hingeworfen, deren jugendliches Profil nach rechts gewandt ist. Auch sie ist mit einem gelb-röt-

---

[1] Nach Hesiod (theogonia) und antiken Darstellungen (z B. auf dem in Madrid befindlichen römischen Puteal und auf dem Endymionsarkophag im Capitolinischen Museum) ist Clotho die älteste der drei und hält die Spindel; Lachesis ist die das Lebensloos zuteilende Parce, sie hält öfters eine Schriftrolle in den Händen.

lichen flatternden Gewand bekleidet; von dem ihre Linke über der Schulter in ziemlich gezwungener Weise noch einen Zipfel erhascht. Die rechte Hand ist mit ausgespreizten Fingern ohne Beschäftigung nach rückwärts gehalten. Die Figur ist bis auf die Füsse völlig gewandet und ist eben im Begriff sich in tanzender Bewegung umzudrehen. Der linke Fuss ist sehr kühn gedreht und das ganze ein gewagtes Bewegungsmotiv.

Atropos ist gegen die antike Auffassung als bejahrte Matrone mit herben Zügen dargestellt und dementsprechend in ein weites rotes Gewand gehüllt, das bis auf die Füsse fällt und nur am Hals einen Ausschnitt zeigt, der aber oberhalb des Busens endigt. Selbst die Haare sind von einem Tuch (oder Gewandzipfel?) verdeckt. Die ganze Gestalt steht dem Beschauer voll gegenüber. Der Kopf ist etwas nach der linken Schulter zugeneigt, der Blick zum Boden gerichtet. Der rechte Unterarm ist bis zum Ellbogen frei und mit der Hand hält sie eine wuchtige Scheere.[1]

---

[1] Die Scheere kommt in der Antike nicht vor und taucht erst plötzlich in der Renaissance auf, wo sie dann stets als Attribut der Atropos gegeben wird.

Darstellungen der Parcen sind auch in der Renaissance nicht häufig und von einander abweichend. Das Münchener Kupferstichkabinet besitzt einen Holzschnitt von Hans Baldung Grien mit der Jahreszahl 1513, wo die Schicksalsgöttinnen nackend dargestellt sind. Clotho, welche den Rocken hält, ist hier die jüngste; Lachesis, die den Faden zieht, eine Frau in mittleren Jahren und Atropos, die im Begriff ist mit der Scheere den Faden abzuschneiden, auch hier eine Alte. Gleichzeitig eine Symbolisierung der Lebensalter! (Reproduziert bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte, München, 1893.) Der Zeit nach gleich, der Antike aber näher, steht Raphaels Darstellung der Parcen in seinen Tapeten. Ich meine das wahrscheinlich von Giovanni da Udine ausgeführte Stück «la virtú». Auch hier hält Atropos die Scheere und sitzt verhüllten Hinterhauptes in einer Nische, die von Säulen flankirt wird; übrigens ist Stimmers Einfassung zur selben Frau der in den Tapeten gar nicht so unähnlich! Ein Paduaner Meister, Andrea Briosco (Riccio) $\frac{1470}{1532}$ hat an seinem Grabmal Torriani in S. Fermo in Verona die Parcen am Kopfende einer Kline, auf die ein nackter Mann sinkt, in völlig antiker Auffassung — doch auch wieder mit der Scheere — gegeben. (vgl. Clarac Pl. 47.) — Der ausgesuchten Absonderlichkeit wegen mag hier noch erwähnt werden dürfen, wie die Parcen bereits zu Stimmers Zeiten und bis auf den heutigen Tag in der Procession am Trinitatissonntage in Aix leibhaftig auftreten. Hier ziehen die Parcen mit ihren Attributen als langgewandete Frauen zu Pferde herum! «Clotho tient le quenouille, Lachésis le flé, Atropos les terribles

Der Ausdruck des Gesichts ist ernst, ja erhaben, wie denn diesem Bild monumentale Ruhe in Gebärde und Haltung nicht abzusprechen ist. Wie die beiden jüngeren ist auch diese Parce in Lebensgrösse gemalt (Bildfläche 172 : 62), was zumal bei Atropos den Eindruck verstärkt, da sie durch ihren tieferen Platz weniger als die beiden oberen Bilder der perspectivischen Verkürzung unterliegt.

Wir haben uns die Beziehung der drei Frauen untereinander so vorzustellen, dass Clotho den Faden zieht, Lachesis ihn weiter gleiten lässt und Atropos ihn schliesslich abschneidet. Ohne Rücksicht auf die räumliche Begrenzung durch die Rahmen giebt Stimmer hier den inneren Zusammenhang, wie er dies ähnlich schon bei den Simsbildern that. Streng genommen müsste eine — vielleicht durch Rankenmotive gegebene — Ueberleitung stattfinden, da die Handlung der drei Parcen doch einheitlich zu denken ist.

Alle drei Bilder sind an den Rändern verrieben. Vermutlich sind sie bei Erneuerung des Uhrwerks herausgenommen und unsanft behandelt worden. Im ganzen weicht ihre Malweise stark von der feinen Art der Simsgemälde ab. Sehr flott hingeworfen zeigen sie Eigenschaften, wie die ziemlich monochrome Behandlung, die stark an Frescomalerei gemahnen und sind sie jedenfalls am Ort selber entstanden. Auch der Umstand, dass ihre genaue Betrachtung ohne Hilfsmittel unmöglich ist, wird bei der Ausführung zu geringerer Sorgfalt veranlasst haben, wenn auch die virtuose Art mehr auf einen geübten Frescomaler, wie Tobias war, als auf seinen jungen Bruder Abel schliessen lässt.

Wir haben noch einer Tafel zu gedenken, die an der Südseite des Gewichtsgadens im Mittelgeschoss eingelassen und durch den Schatten des Mittelgadens so verdunkelt ist, dass sie erst bei ganz scharfem Zusehen am Ort selbst aus der Dämmerung auftaucht; von unten ist nichts sichtbar. Diese Tafel ist 195 cm hoch und 80 cm breit und enthält nur Embleme. In ihren oberen Ecken sind Voluten, in der Mitte ein Engelskopf. Ein Guirlandenähnliches Band, verbindet diese drei Punkte und trägt Zirkel und Winkelmaass, an denen wiederum durch andere Bänder in sym-

---

ciseaux». (vgl. Millin, voyage dans les départements du midi de la France. Tome II. Paris 1807. Pl. XLVII und die Beschreibung S. 319.)

metrischer Ordnung, von links nach rechts aufgezählt, eine hölzerne Pyramide, Kugel, Buch und Hammer hängen. Jetzt folgt — nunmehr in der Tafelmitte — ein horizontal gelegtes Zahnrad, an dessen Wellenende zwei über Kreuz gebundene Pinsel schweben. Darunter ist eine Palette und ein hölzerner Schläger gemalt. Weiterhin kommt wieder ein grösserer Schnörkel, der gewissermassen einen Strich unter die bisherigen Darstellungen macht. Am unteren Ende sind zwei Putten; der eine Putto sitzt auf des anderen Schulter.

Alle diese Dinge sind in rötlich-brauner Farbe auf schwarzgrundierter Holztafel gemalt, die viele Wurmlöcher hat.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass die oberen Darstellungen sich auf etwas anderes, als auf die zünftige Werkmauerei beziehen, Die übrigen Gegenstände deuten sich von selbst als Symbole der Mechanik (bez. Uhrmacherei) und Malerei. Die Putten sollen wohl Genien sein. Das Ganze ist eine allegorische Darstellung der verschiedenen Künste, durch deren Zusammenwirken der Wunderbau nun errichtet war.

Während in den Gemälden unterhalb der Löwengallerie ausschliesslich auf die Bibel und auf das Neue Testament bezügliche Darstellungen ihren Platz haben, ist der Bilderinhalt oberhalb mehr allegorischen und teilweise sogar heidnischen Characters. Neben dem Werdegang der Natur in den gemäss den vier Menschenaltern verkörperten Jahreszeiten, ist in den drei Parcen wiederum der Lauf des Menschenlebens nach heidnischer Auffassung behandelt, nur in einer kürzeren Formel als unten. Dass die astronomische Wissenschaft allegorisch durch Urania, realistisch durch das Porträt ihres Hauptvertreters im XVI. Jahrhundert personificiert worden ist, ist ein humanistischer Zug. Christliches, heidnisches, wissenschaftliches verteilt sich ebenso auf den malerischen, als auf den figürlichen Schmuck,[1] welcher dem Werk mechanisch incorporiert ist. Himmelskörper und Heidengötter er-

---

[1] Betreffs des mechanisch-figürlichen Teils vergleiche man die Seite 18 angeführte Litteratur. — Stil und Bemalung nach gehören die plastischen Arbeiten, wie Götter der heidnischen und christlichen Welt, Engel, Apostel, Tod, Wagen u. s. f. noch dem XVI. Jahrh. an, obgleich uns Dasypodius nichts überliefert. Ihr Kunstwert liegt im Verband mit dem Mechanischen.

scheinen ebenso zu ihrer Stunde, wie die Apostel und ihr Meister: die Gegensätze sind im Renaissancegeist vereinigt, dem auch hier eine paganistische Färbung eigen ist.

In den Farben sind die Gemälde unter der Löwengallerie — wenn auch etwas nachgedunkelt — gut erhalten. Was Haendcke in seiner sehr kurzen Erwähnung der Malereien an der Münsteruhr vom „verwischten Character" derselben sagt,[1] ist nur für zwei Stücke oberhalb des Doppelsimses „Frühling" und „Sommer" zutreffend. Die in den Farben verhältnissmässig gute Erhaltung drei und ein viertel Jahrhundert lang, verdanken die Gemälde einem sonst sehr ungünstigen Umstand. Direktes Licht empfängt die Uhr nämlich nur durch ein ungefähr fünfzehn Meter über dem Kirchenboden befindliches Fenster der westlichen Quermauer des südlichen Transepts und dann auch nur beim höchsten Sonnenstand im Sommer. Den zehrenden und zersetzenden chemischen Einflüssen des Sonnenlichtes sind die Malereien daher nicht sonderlich ausgesetzt gewesen. Mehr Beleuchtung — wenn auch gedämpft — empfängt der obere Teil des Mittelgadens, da etwas seitliches Licht durch die Rosen des Südportals eindringt. Und in der That haben „Frühling" und „Sommer" in den oberen Zwickeln des Planetariums etwas gelitten.

Sind daher bezüglich des Colorits unsere Bilder im ganzen gut erhalten, so giebt es dafür andererseits nur wenige Tage im Jahr, wo das feierliche Halbdunkel im südlichen Querschiff der Sonne weicht und die ungezählten Beschauer der Uhr Einzelheiten erkennen können, Die Parcen freilich hüllen auch dann sich in dämmrigen Schatten. So haben wohl die Meisten keine Ahnung, dass hier Gemälde eines der tüchtigsten Oberdeutschen Meister der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts auch zu berücksichtigen sind!

Stimmers Oelmalereien sind jedoch mit seinen Gemälden an der Uhr noch nicht erschöpft. Wir wissen, dass ihm Ende der siebziger Jahre des Jahrhunderts nochmal ein bedeutender und ehrenvoller Auftrag zu Teil geworden ist. Er wurde nach Baden berufen, um zur Ausschmückung des Neuen Schlosses eine Ahnen-

---

1 Haendcke «die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh.» Seite 333.

gallerie des hohen Badischen Markgrafenhauses zu malen. Sie würde uns wahrscheinlich Stimmers Bedeutung auch als Porträtmaler (wenn auch nicht im strengsten Wortsinn, da sicher ein grosser Teil der Gemälde ohne directe Vorlagen geschaffen werden musste) in noch gesteigerter Weise zeigen, als es bereits bei den Bildnissen der Baseler Sammlung der Fall ist.

Haendckes[1] Vermutung, dass die Bilder der Markgrafen noch erhalten seien, ist jedoch nicht haltbar. 1689 sind Stimmers Originale in Baden durch die Franzosen vernichtet worden; in der jetzigen Ahnengallerie im Schlosse ist auch keine einzige Copie nach dem Meister, sondern die Bilder sind spätere freie Erfindung. Ebenso sind die im „Zähringermuseum“ in Karlsruhe aufbewahrten kleinen Ahnenbilder „absolut unkritisch“.[2] Dagegen möchte ich die beiden Fresken in der Altarnische der Schlosskapelle, die Heiligen Georg und Florian als noch von Stimmer herrührend in Anspruch nehmen; freilich sind die Beiden hässlich übermalt und geradezu Zerrbilder geworden.

Ein kleines Oelporträt, einen bärtigen Mann in mittleren Jahren vorstellend, im Besitz der Familie von Meyenburg in Dresden (früher in Schaffhausen, wo sie auch das Haus „zum Ritter“ besass), ist, wie ich mich auch durch Inaugenscheinnahme überzeugte nach meinem Erachten nicht von Stimmer. Dagegen gilt ein Selbstporträt der Prehnschen Sammlung in Frankfurt a. M. als ächt.

Die Aufzählung der Werke unseres Meisters in Fresco und Oel — soweit solche bis jetzt bekannt sind — endigt hiermit. Das Hauptwerk seines Lebens liegt aber in seinen Zeichnungen für den Formschnitt. Stimmer hat in Bücherillustration und Einzelblättern eine höchst ungewöhnliche Production gezeitigt, die bekundet, dass des Meisters Begabung mit seinem Fleiss in Uebereinstimmung stand. Es sei gestattet hier noch einiges darüber zu sagen und ergänzend beizufügen. Seines bedeutendsten Holzschnittwerkes, der Bilderbibel, haben wir bei Vergleichen schon gedacht. Ueber diese „biblischen Figuren“ sagt Sandrart[3] „dass sie wohl seine Lehrschule der Jugend mögen genannt werden,

---

1 Haendcke a. a. O.

2 Freundliche Mitteilung des Gallerieinspektors Dr. Koelitz in Karlsruhe.

3 Joachim Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675.

weil auch die Allerberühmtesten kein Abscheu getragen, ganze Bilder und Historien, zu ihren Studien, nachzuzeichnen und nachzumahlen. Also bekannte mir anno 1637 der berühmte Peter Paulio Rubens, als ich ihm auf seiner Reiss durch Holland aufgewartet, in dem Amsterdamer Frachtschiff nach Utrecht, dass er in seiner Jugend dasselbe meistens nachgezeichnet habe und möge in Wahrheit für ein besonderes Kleinod unserer Kunst gehalten werden." [1] Die Verse zur Bilderbibel sind von Fischart, der auch bereits den Ausdruck „stimmerisch" von der Art und Weise des Künstlers anwendet.[2] Von den Verlegern in Basel (Thomas Gwarin), Frankfurt (Sigmund Feyerabend), und namentlich in Strassburg von Fischarts Schwager Bernhard Jobin und von Thomas Rihel wurde „der kunstberühmte und wolgeachte" Tobias Stimmer zu „fleisiger reissung" für Bücherillustrationen mit Aufträgen überhäuft „diweil ein bewährter Meister nichts alls bewärts könn leisten" (Fischart). Ein langsames Arbeiten war dadurch bei unserem Meister völlig ausgeschlossen und so kann man ihm den Vorwurf des „Manierismus", der ihm von der modernen Kunstforschung gemacht ist, zwar nicht immer ersparen, aber doch entschuldigen. Stimmer hat eine grosse Anzahl von Einzelblättern geschaffen und über zwanzig Bücher teils selbst ganz illustriert, teils bei deren Illustrierung mitgewirkt! Auch in der italienischen Technik des Clairobscur Schnitts hat er sich dabei versucht und nach den Standbildern am Südportal des Strassburger Münsters „Christentum" und „Judentum" zwei Arbeiten in dieser Manier geschaffen, wenn auch zeichnerisch gerade diese Blätter als oberflächlich bezeichnet werden müssen. Es giebt ausserdem von Stimmer noch eine Anzahl für Strassburg interessanter Schnitte.[3]

---

[1] Der französische Kunstfreund Mariette schreibt über Stimmer: «Rubens avait dessiné son portrait avec un soin extrème, dans l'intention de le faire graver» und fügt hinzu, dass er dieses «précieux ouvrage» besitze. Wir überlassen Mariette Glauben und Verantwortung. (Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1. février 1897.)

[2] «auff gut Michelangelisch, Holbeinisch, Stimmerisch u. s. f.» (Accuratae effigies, 1582).

[3] Einige der wichtigsten seien hier genannt: Ammeister Mieg († 1572), Stettmeister Jacob Sturm, Johann Sturm (zwei Mal) das Hauptschiessen zu Strassburg 1576 (grosses Blatt), die schon erwähnte «künstliche Münsteruhr zu Strassburg» (zwei Mal), das Strassburger

Wenn unser Meister sich manchmal an Dürer und auch an den jüngeren Holbein anlehnt, so hat er doch ebenfalls viel Italienisches in der Zeichnung! Man sehe in die Bilderbibel, aus der wir zum Vergleich mit den Simsgemälden schon einige Darstellungen herangezogen. Eine auffallende Aeusserlichkeit finden wir im Gegensatz zu deutschen Meistern vor Stimmer auch darin, dass wir in diesem Buche nirgends einer Strassburger Bürgersfrau oder einem Strassburger Interieur begegnen. Wie ganz anders bei Dürer!

In Hinsicht decorativer Buchillustration müssen wir aber noch besonders eines Stimmerschen Werkes gedenken, dessen Andresen in seiner ausführlichen Katalogisierung gerade nicht Erwähnung thut. Es ist jene „Comedia“, die uns gleichzeitig Stimmern als Mann der Feder zeigt und zu der er selbst die Zeichnungen nur so mit der Feder — mitten aus dem bürgerlichen Leben heraus — frisch hingeworfen hat. Hier steht die Illustration nicht unruhig — wie manchmal auch in der Bilderbibel — ausserhalb des Textes, hier ist sie wirklich in den Stoff hineingewachsen. Hier stehen Frau und Magd, Pfarrer, Bauer und Bürger äusserst lebendig in Bewegung und Handlung und doch sicher und ruhig auf ihren Füssen! Hier war Stimmer ein wahrer Illustrator, ohne Anlehnung und ohne Schwärmerei, und hier hat er uns einen erfreulichen Begriff seines zeichnerischen Könnens hinterlassen.

Wenn Quad von Kinkelbach findet „dass er dem Geist mehr als dem Leben gefolgt sei“ d. h. phantastisch gearbeitet habe, so kann dies. wie wir mit Andresen hervorheben, einzig von jenen Porträts nicht bestritten werden, die Stimmer den Verlegeraufträgen gemäss wohl oder übel frei erfinden musste. Wo es angieng hat er natürlich Vorlagen benutzt (wie Luther nach Cranach), zeitgenössische bedeutende Strassburger wie Johann Sturm und der Ammeister Mieg hat er jedenfalls nach dem Leben gezeichnet,

---

Wappen, Symbol des Bernhard Jobin (drei Mal), Symbol Theodor Rihels (2 Mal). (Nach Andresen.) — Bezüglich des Strassburger Freischiessens von 1576 vergleiche man auch Schrickers «Strassburger Freischiessen v. J. 1576», Lichtdruckfacsimile Str. 1880. In Anm. 6. zu Seite 16 weist Schricker auf die grosse Aehnlichkeit des «Künstlichen Ghäus, welches den Armbrustrain umfing» (Fischart), mit dem Aufbau der Uhr. Wir sind durchaus Schrickers Meinung, dass Tobias Stimmer auch dieses «Ghäus» mit seinen allegorischen Darstellungen entworfen und bemalt hatte.

Noch weiter Stimmers Arbeiten für den Holzschnitt zu gedenken ist hier um so weniger der Platz, als Andresen in einem ausführlichen Katalog darüber gehandelt hat.

Ob sich der italienische Einfluss, den wir bei des Meisters Uhrgemälden und in der Bilderbibel fanden, auch bei den späteren Gemälden im Badischen Schlosse weiter zeigte, vermögen wir nicht mehr zu kontrollieren; immerhin müssen wir es stark vermuten.

Für das Bild, was wir uns von Stimmer als Mensch machen dürfen, haben wir zeitgenössische Belege. Er war darnach eine frohe Künstlernatur, die den Willen zum Leben gern bejahte. Im grossen Schiessen 1576 gewinnt er einen wertvollen Becher und dem Sprichwort entgegengesetzt hatte er auch Glück in der Frauenhuld, die sich ihm selbst innerhalb klösterlicher Mauern bot.[1] Am deutlichsten bekundet sich des Künstlers heitere Laune in seiner schon oben erwähnten „Comedia“. Hier ist Stimmer unter die ausgelassenen Poeten der Fastnachtsspiele gegangen und behandelt flott und keck ein verfängliches Thema. Baechtold weist dem lustigen Stück sogar einen besonders hohen Platz in der Litteratur des XVI. Jahrhunderts an.[2]

Wenn Stimmer sich dergestalt auch als lebenslustiger Sohn einer derben Zeit erweist — beiläufig bemerkt ist wohl auch dem Umstand Rechnung zu tragen, dass er unvermählt blieb — so stand er doch nicht nur als Künstler, sondern auch als Bürger bei den Strassburgern in hohem Ansehen, wofür wir ein urkundliches Zeugniss haben.[3]

Bezüglich Tobias Stimmers Todesjahr schwankten die Angaben bisher. Die älteren Kunstgelehrten folgen Sandrart, der

---

1 Ferd. Reiber, Küchenzettel und Regeln eines Strassburger Frauen-Klosters des XVI. Jahrh. Strassburg 1891.

2 Jacob Baechtold, Geschichte der Deutschen Litteratur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

3 Ein Baumeister, Marx Springer, aus dem Badischen bewirbt sich um Anstellung im städtischen Dienst. Seine Verpflichtung wird vom Rat in Betracht gezogen, jedoch sollen sich die Bauherren «des badenischen werckmeisters halben by Thobia Stimmer erkundigen». Springer war unserem Meister jedenfalls von seinem Aufenthalte in Baden her bekannt; letzterer scheint nun betreffs der Anstellung durch sein persönliches Ansehen beim Rat ausschlaggebend gewesen zu sein.

Rat und XXI. 1582. S. 596. Freundliche Notiz Dr. Winckelmanns. Vgl. auch Beilage II.

nur von Stimmers „frühzeitigem“ Tod spricht und nennen überhaupt kein Jahr. So Bartsch,[1] Kugler[2] und Passavant.[3]

Andere schwanken ohne Zugrundelegung eines Kriteriums zwischen 1582 und 1587; 1582 wird am meisten genannt. So Hermann,[4] Lippmann,[5] Woltmann,[6] Seubert,[7] v. Lützow,[8] Andresen,[9] Goeler von Ravensburg.[10]

Reiber[11] drückt sich vorsichtig „vers 1587“ aus.

Wir nehmen bestimmt an, dass Tobias Stimmer 1583 gestorben ist. Haendcke[12] erwähnt ein Blatt in der Baseler Kunstsammlung, dass „unzweifelhaft echt“ und noch „Stymmer Maler 1583“ signirt ist. Baeschlin[13] hat unter dem 14. April 1583 Tobias Stimmer als Pathen im (ältesten) Taufbuch des Schaffhauser Stadtarchivs aufgefunden.[14] Also 1582 ist der Meister noch nicht gestorben. Nun besagt eine Stelle im XX. Protocoll vom 5. Oktober 1583 Seite 84,[15] dass der Uhrmacher Isaac Habrecht einen Maler sucht, um ein hölzernes Uhrgehäuse, das schon in der Schweiz zum Teil bemalt worden und das für Fugger in Augsburg bestimmt ist, fertig zu bemalen. Er hat desswegen mit Abel Stimmer gesprochen, der aber wegen Ueberhäufung mit Arbeit abgelehnt hat. Wendel (Dietterlin) ist zur Zeit nicht da, sondern in Hagenau; Isaac Knoderer hat auch Arbeit auf dem Land; „die anderen mahler dorften mehr daran verderben, denn gut machen.“ Habrecht erhält desshalb die Erlaubniss, die Arbeit von seinem Schwager aus Schaffhausen (Name wird nicht genannt) ausführen zu lassen. Da nun Tobias Stimmer mit Isaac Habrecht nicht

---

1 Bartsch, le peintre-graveur, Bd. IX. Wien 1808.
2 Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. 1861.
3 Passavant, le peintre-graveur Bd. III. Leipzig 1862.
4 Hermann, notices sur la ville de Strasbourg, Str. 1819.
5 Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. I Berl. 1880.
6 Woltmann, Kunst im Elsass.
7 Seubert, Allg. Künstler Lex. III.
8 v. Lützow, Kupferstich und Holzschnitt.
9 Andresen, a. a. O.
10 Goeler von Ravensburg, Grundriss der Kunstg. Berl. 1894.
11 Reiber, a a. O.
12 Haendcke, a. a. O. S. 345.
13 Baeschlin, a. a. O.
14 Vgl. Beilage I.
15 Strassb. Stadtarchiv. Notiz Dr. Winckelmanns.

verschwägert war und gerade er bei dieser Arbeit sonst in erster Linie in Betracht kommen musste, so folgt daraus, dass Stimmer im Sommer 1583 — möglicherweise in Schaffhausen selbst, da dem Pathenzeugniss (cf. Beilage I) kein „in Strassburg" beigefügt ist — gestorben sein muss. Vielleicht liefert uns das Strassburger Stadt-Archiv noch eine Notiz, die urkundlich den Tag festlegt. Unsere Nachforschungen waren in dieser Hinsicht vom Glück nicht begleitet.

Tobias Stimmers Arbeiten für einzelne hohe Personen und die meisten seiner Frescoschöpfungen in Deutschland sind verloren gegangen. Seine für das Studium der Cultur des ablaufenden XVI. Jahrhunderts auch wichtigen Zeichnungen für den Formschnitt sind in Bibliotheken und Kupferstichsammlungen nur einem kleinen Teil der Gebildeten zugänglich, aber sein Werk der Jahre 1570 bis 1574 an der Strassburger Astronomischen Münsteruhr ist erhalten und dem Anblick ungezählter Tausende zugänglich geblieben. Es steht noch jetzt vor den Augen unseres Geschlehtes, das es pietätvoll in farbenfroher Lebendigkeit späteren Zeiten als Denkmal des Meisters aufbewahrt.

Beilage I.

Das Taufbuch, von dem hier die Rede ist, wird im Stadtarchiv aufbewahrt. Es ist das älteste, das vorhanden ist, und gut und deutlich geschrieben. Nach Auszügen, die ich in den Jahren 1889—1891 angefertigte, findet sich unter 1583 folgender Eintrag:

April 14. Kind: *Felix.*
Vater: *Daniel Lindenmeyer.*
Pathe: *Tobias Stimmer.*

Schaffhausen, 30. XII. 96.

J. H. Bäschlin,

Beilage II.

Rat und XXI 1582. p. 596.

Es übergibt auch Marx Springer von Staden, burger allhie, bildhauwer, bawmeister und mit der hand steinmetz per Dr. Greysz ein supplication: Sei vom herrn bischof vor VI Jahren gehn Dachstein erfordert, zum bauwmeister angenommen, aber in der religion nicht heuchlen wollen, hab sich hie nidergelassen und, weyl er ohnbekandt, nicht können zukommen erbeut sich visierungen und proben zu stellen, waserlei me in herren an ine begeren, und mundlichen bericht dabey zu thun. Bitt ine zum werkmeister an Ambrosii Müllers statt anzunehmen.

Erkandt: Inen beyden[1] sagen, es sey zu bedacht gezogen, mögen sich beide geschriben geben, und sollen bauherren und dry sich des badenischen werckmeisters halben by Tobiä Stimmer und der andern halb sonsten erkundigen, was ir thun und lassen, und es furderlich bedenken und wider herpringen, damit der statt gebeuw nicht lenger ostiur[2] stehn.

---

[1] Der zweite Bewerber ist der badische Werkmeister Kaspar Weinhart. Von dessen Eingabe ist schon an einer früheren Stelle des Ratsprotokolls die Rede.

[2] ostiure (astiure) = unbesetzt. vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch L. 1869.

TOBIAS STIMMERS

MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

VON

A. STOLBERG.



KUPFERLICHTDRUCKE.

TOBIAS STIMMERS

MALEREIEN AN DER ASTRONOMISCHEN MÜNSTERUHR ZU STRASSBURG

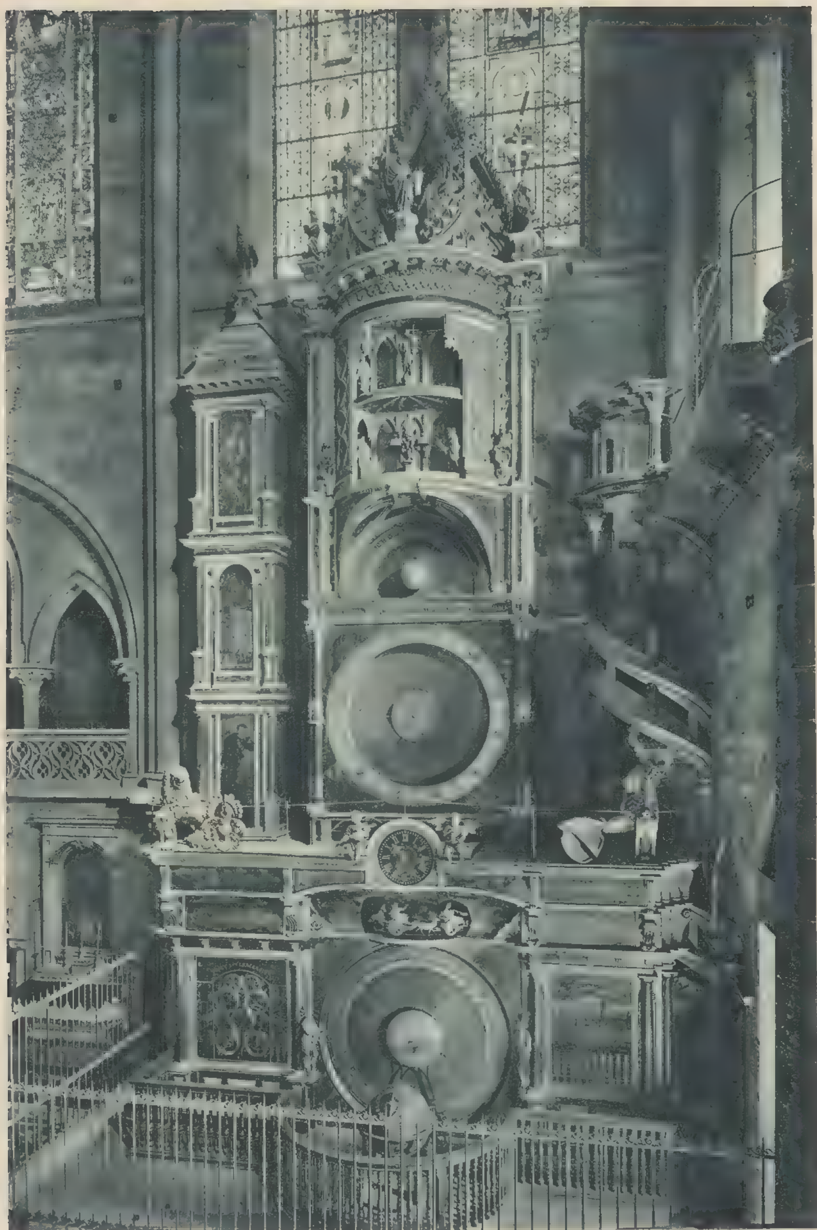
VON

A. STOLBERG.



KUPFERLICHTDRUCKE.

Bei der Wiedergabe der beiliegenden Bilder wurde ein einheitlicher Maassstab nicht festgehalten. Sie sind in Rücksicht auf das Buchformat ausgeführt. Für das Verhältniss der Gemälde zu einander geben die eingedruckte Zinkätzung und die Ansicht der Uhr einen Begriff.



Phot Jul. Manias. Heliogravure Obernetter, München

Aus: Stolberg, T. Stimmers Malereien a. d. astr. Münsteruhr.

DIE STRASSBURGER MÜNSTERUHR.



Heliogravure Obernetter — Nº 1 — München

Aus Stolberg I. Stimmers Malereien a. d. astr. Münsteruhr

SCHÖPFUNG

IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS COELUM ET TERRAM



Heliogravure [illegible] | Nr. 2 | München

Aus Stolberg [illegible] Malereien a. d. [illegible] Münster[illegible]

AUFERSTEHUNG

EXPERGISCIMINI ET LAETAMINI QUI HABITATIS IN PULVERE



Hel. gravüre [illegible] — N° [illegible] — Mü[illegible]en

Aus [illegible] Meisterwerke [illegible] Museum

DER WELTENRICHTER.

[illegible]



Heliogravure Obernetter — Nr. 4. — München.

Aus: Stolberg, T. Stimmers Malereien a. d. astr. Münsteruhr.

DER FROMME U. DER GOTTLOSE.

VENITE BENEDICTI PATRIS MEI, POSSIDETE REGNUM VOBIS PARATUM
DISCEDITE A ME MALEDICTI IN IGNEM AETERNUM.

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. HEFT:

Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. HEFT:

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. HEFT:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen :

8. HEFT:

Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. HEFT:

Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts von Arthur Haseloff. Mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. HEFT:

Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. HEFT:

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. ℳ 3. 50

12. HEFT:

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. HEFT:

Tobias Stimmers Anteil an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Ein Beitrag zur Elsässischen Kunstgeschichte von A. Stolberg. ℳ 4. —

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften.

Strassburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).